LA

PHOTOGRAPHIE

ARTISTIQUE.

8146 PARIS. — IMPRIMERIE GAUTHIER-VILLARS,
Quai des Augustins, 55.

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

LA

PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE.

PAYSAGES, ARCHITECTURE, GROUPES ET ANIMAUX;

PAR

A. PIERRE PETIT FILS.



PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE

DU BUREAU DES LONGITUDES, DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE.

SUCCESSEUR DE MALLET-BACHELIER,

55, quai des Augustins, 55.

1883

LA

PHOTOGRAPHIE

ARTISTIQUE.

I.

La Photographie est-elle un art? Services que la Photographie rend à la Peinture.

La Photographie est-elle un art ou une science ? La question a été maintes fois soulevée; mais, malgré les nombreuses discussions auxquelles elle a donné lieu, il ne semble pas qu'elle soit définitivement résolue.

Lorsqu'il s'agit de peinture, de sculpture, de gravure, de lithographie même, le doute n'est pas permis ; quel que soit le talent de celui qui l'exerce, l'art règne en maître. Mais il n'en est

pas de même de la Photographie, et j'éprouve quelque difficulté à la classer. Messieurs les peintres, toujours jaloux de leurs prérogatives, verront avec plaisir mon embarras, mais j'espère que les photographes, du moins, me sauront gré de défendre leur cause, qui est aussi la mienne.

Tout d'abord, on peut dire que la Photographie est un art, une science ou une industrie, selon que celui qui en fait usage est un artiste, un savant ou un industriel.

Quelques essais isolés ont permis de la regarder parfois comme une combinaison de l'art et de l'industrie ; en revanche, il est bien rare que les praticiens aient dirigé leurs efforts vers le côté scientifique de la Photographie.

En tous cas, qu'on la considère comme un art ou qu'on ne veuille y voir qu'une industrie, il est hors de doute que la Photographie peut être d'un grand secours pour les peintres, mais à une condition, toutefois, c'est qu'ils l'emploient avec leur sens artistique ; en effet, peindre la nature exactement telle qu'elle est serait une erreur manifeste, et ce serait une

faute plus grave encore que de copier servilement une épreuve photographique.

C'est qu'il est bien rare de trouver dans la nature une œuvre dont l'agencement des parties, reproduites sans modification, forme un tout véritablement artistique : aussi, le peintre peut s'inspirer des vues photographiques, mais en les remaniant, en y ajoutant ce que son goût lui suggère ; jamais il ne doit les suivre pas à pas, sous peine de ne produire que des copies sans valeur; car, pour lui, le procédé photographique est un bon serviteur et un mauvais maître.

Nous venons d'indiquer les inconvénients qu'il y aurait à copier servilement les vues photographiques : il nous reste à parler, maintenant, des avantages que ces vues, habilement employées, présentent aux peintres.

Le paysagiste a fait choix du site dont il s'efforcera de transporter sur sa toile le charme et la fraîcheur : c'est une riante prairie, éclairée par le soleil levant et traversée par un ruisselet bordé de peupliers, dont les eaux serpentent à perte de vue ; le paysage est délicieux, l'heure

favorable, et l'artiste se met au travail avec joie, l'esquisse *vient* à merveille et déjà, sous les premiers coups de pinceau, la toile s'anime, le site apparaît.... Tout à coup, de gros nuages passent devant le soleil, le temps s'obscurcit, c'en est fait du charmant paysage, l'air a perdu sa transparence, le ruisseau sa limpidité, une brume opaque couvre la prairie tout à l'heure encore ensoleillée. Le peintre n'a plus qu'à plier bagage et à terminer, dans son atelier, le tableau si malencontreusement interrompu; mais, en admettant même que ses souvenirs soient fidèles, jamais la toile qu'il achèvera *de chic,* après coup, n'aura la vérité de l'étude commencée en plein air; et, si la mémoire de l'artiste n'a pas gardé l'impression de ces coups de lumière, de la finesse avec laquelle ces peupliers se découpaient sur le ciel, au lieu d'un excellent tableau, il ne produira qu'une œuvre médiocre.

C'est alors que la Photographie pourra venir à son aide et qu'une épreuve, habilement disposée et soigneusement tirée, lui rappelant les jeux de lumière, la fraîcheur et la grâce

reposée du site qui l'avaient séduit, pourra lui être d'un grand secours.

Mais, pour obtenir une photographie capable de rendre ces services, il faut remplir plusieurs conditions que nous allons exposer.

II.

Conditions requises pour obtenir un éclairage rationnel.
Photographie des paysages; choix des sites.

L'objectif devra avoir le soleil à sa droite, à sa gauche ou derrière lui, *jamais en face.*

Pour l'effet de matin le paysage sera toujours éclairé par la gauche (au moins est-ce l'éclairage rationnel si l'objectif est orienté vers le midi). Pour l'effet de plein soleil, le paysage sera éclairé de face, le soleil derrière l'appareil. C'est l'heure de midi.

Quant à l'après-midi, la lumière viendra de droite. Le contraire aura lieu si l'objectif est orienté vers le nord.

Les effets de lever de soleil peuvent être photographiés, les tons jaunes, orangés, rouges et violets étant diversement rendus. Pour les mêmes

raisons, les couchers de soleil peuvent s'obtenir; les lumières jaune, orange et rouge permettent un temps de pose; l'objectif peut, dans ces deux cas seulement, être dirigé vers le soleil.

Si, pour un paysage, l'éclairage favorable est de courte durée, la disposition céleste l'est bien plus encore.

Les peintres trouveront, dans des vues de ciels bien exécutées, de sérieux et très précieux documents; toutefois, il faut prendre quelques précautions particulières pour l'exécution de ces vues; les temps de pose pour un ciel et un paysage étant très différents, celui-ci doit être sacrifié si l'on veut obtenir une vue de ciel.

Il ne résulte pas de ce qui précède que ce ciel pourra s'appliquer indifféremment sur tel ou tel paysage; certes, non! nous considérerions comme dépourvu de tout sentiment artistique celui qui prétendrait faire des vues photographiques dans ces conditions.

En industrie, c'est autre chose; mais, au point de vue de l'art, un paysage est lié à son ciel. Néanmoins si, dans une période de quelques jours, l'heure du tableau reste la même, la

disposition des nuages ayant changé, le peintre pourra prendre une série de vues de ciels, prises à des jours différents, toujours à la même heure et au-dessus du même paysage, pour conserver et consulter, au besoin, la forme d'une disposition nuageuse.

A ce point de vue, les couchers de soleil offrent un grand intérêt. Les effets lumineux, la disposition nuageuse sont très fugitifs. La Photographie apporte dans ce cas, celui que j'appellerai le cas de la *forme*, un puissant concours au peintre, sans que la dignité de ce dernier ait à souffrir de cette collaboration.

Voici comment nous opérerons pour obtenir une vue d'un paysage *et de son ciel*. Si vous le voulez bien, cher lecteur, nous nous accorderons que nous sommes artistes ; dans ce cas, nous nous garderons bien de partir en campagne à l'aveuglette, muni de notre matériel. Non, il est convenu que nous n'allons pas *faire des vues*. Nous jouissons, comme les heureux de ce monde, de quelques jours de vacances. Quelle que soit l'auberge où nous descendrons, nous y déposerons notre fardeau en lieu sûr ; nous

choisirons un endroit obscur et sec ([1]) ; si l'heure est avancée, nous prendrons le repas et le repos nécessaires à notre nature, et nous attendrons le lever de l'aurore.

Nous partirons alors en simples promeneurs, heureux de respirer l'air pur de la campagne et, si nous avons bien choisi le lieu de nos pérégrinations, nous ne tarderons pas à rencontrer un ravissant motif de paysage. Au besoin pourrais-je transcrire notre conversation ; admettons-le : vous êtes Georges et vous m'appelez Auguste, comme si nous étions deux amis d'ancienne date.

Ne trouvez-vous pas, Auguste, que voilà un paysage magnifique?

— En effet, le moment serait heureux ; voyez donc comme cet horizon bleuté est vapöreux ; si nous nous rapprochions de ce coin de bois, nous aurions encore plus d'effet.

— Vous avez raison, ce sera presque un tableau.

— Ah, ah! je reconnais en vous le peintre, mon cher Georges, mais pourquoi dire *presque*,

---

([1]) Consulter, à ce sujet, le *Petit Manuel de Photographie.*

presque un tableau? N'avons-nous pas devant les yeux ce petit bois qui vient s'arrêter, à notre gauche, pour ainsi dire dans la rivière? Regardez quelle opposition vigoureuse ces eaux rutilantes de lumière forment avec les tons verts de la rive! Et à notre droite, voyez ces grands peupliers majestueux, au feuillage argentin, dont les silhouettes tremblantes se reflètent dans l'eau, et semblent des arbres retournés. Plus bas, à gauche du dernier arbre, ce moulin n'est-il pas pittoresque? Il n'y a pas jusqu'à cette ferme, que vous avez presque sous la main, qui ne forme sur notre gauche un premier plan délicieux.

— Oh! assez, mon ami. Je vois bien tout cela devant moi, mais c'est trop. Je l'avoue, nous avons bien fait de nous rapprocher : le paysage est plus simple. Mais de là à un tableau il y a loin.

— Tiens, je ne m'en étais pas tout d'abord rendu compte : il faudrait supprimer la ferme ou le moulin.

— Il faudrait aussi, à mon sens, rapprocher le bois, élever un peu le terrain, former un repli à notre droite, enlever quelques-uns de ces peu-

pliers qui ont l'air de chandeliers de catafalques, tellement ils sont égaux et alignés ; quant à l'horizon, il est bien.

— Eh bien, à l'œuvre! quelle heure est-il?

— Neuf heures et demie.

— Comment, il y a quatre heures que nous sommes partis? Comme le temps passe! Et nous n'avons rien trouvé de mieux. C'est égal, demain matin nous prendrons la photographie de ce paysage à neuf heures. Marquons le plan, voulez-vous?

— Rien ne nous en empêche ; le lieu et l'heure sont, en effet, bien choisis.

— Retournons ; nous prendrons un autre chemin et nous aurons peut-être la chance de découvrir un Diaz.

Voilà, à peu près, cher lecteur, ce que nous aurons dit et certainement ce que nous ferons.

Il est donc convenu que le lendemain nous mettons à exécution notre plan de la veille. Vous portez, pour que je n'aie pas l'air de votre domestique ou pour me soulager, le pied de l'appareil Jonte (c'est celui dont nous nous servirons) ; quant à moi, je porte le sac de touriste

qui contient la chambre noire, l'objectif et les châssis doubles.

Nous n'avons pris que deux châssis, ce qui nous suffira pour prendre quatre clichés, deux ciels et deux paysages.

Reprenons, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, notre conversation familière.

Il me semble, mon cher Georges, que nous avons mis moins de temps qu'hier pour venir ici.

— C'est vrai, il n'est que sept heures ; il faut dire que nous sommes venus directement, et puis nous n'avons pas fait station devant l'église de Brou.

— Quelle merveille que cette église ! si elle avait été bien éclairée, nous aurions pu la photographier en venant ; mais elle ne doit être bonne à faire que l'après-midi.

— Eh bien, qu'attendons-nous pour commencer ? Nous préparons-nous ?

— Préparons-nous si vous voulez, mais nous ne ferons le cliché que vers neuf heures ou neuf heures et demie ; la lumière n'est pas encore bonne ; d'ailleurs nous ne sommes pas à la bonne place.

— Au fait, c'est vrai ; vous avez planté un piquet.

— Vous raillez, mais vous allez être bientôt de mon avis. C'est plus près, je crois ; ah ! le voici ; voyez-vous, de là-bas nous étions gênés par cette espèce de poteau télégraphique qui était trop près de nous et aurait coupé le paysage en deux.

— Brigadier, vous avez raison. Voilà le pied; plantez-le, moi je vais faire un croquis.

— C'est cela ; mais il n'est pas encore l'heure. Tiens, vous ne dessinez pas la ferme ? Ah ! c'est vrai, vous composez votre tableau.

— Je compose, je compose.... c'est-à-dire, que j'ajoute ou j'enlève à ce que je vois ; si j'ajoute ou si j'enlève à tort, c'est que je me trompe; qu'en dites-vous ?

— Cela c'est votre affaire.

— Et puis, n'aurai-je pas la photographie qui me remettra sur la voie ? .. Encore une heure!... nous aurions eu le temps de faire l'église de Brou.

— Mais je vous ai déjà dit qu'elle n'était bien éclairée que l'après-midi.

— Au fait, c'est vrai ; pour la prendre de

trois quarts, comme nous la voulons, nous aurions eu la lumière en plein dans l'objectif.

— Et, par conséquent, aucun relief dans les détails de sculpture, puisque la lumière frappait derrière le monument. Avoir la lumière dans l'objectif est une détestable condition pour l'exécution matérielle du cliché. Mais, en outre, quelle reproduction aurions-nous obtenue?

— On n'aurait rien vu des détails, parbleu; aucune ombre portée n'aurait donné l'idée du relief; mon ami Auguste, ce sera pour quatre heures. Vous mettez au point? il est neuf heures un quart.

— Oui, nous sommes très bien placés; il n'y a pas de déformations dans les premiers plans: l'objectif dont nous nous servons est un rectiligne.

— C'est un bon instrument?

— C'est un instrument à paysage.

— Pourquoi la planchette qui le supporte est-elle mobile de haut en bas?

— C'est pour pouvoir élever ou abaisser l'objectif; je vous en indiquerai la nécessité quand nous ferons l'église de Brou.

— Vous n'en avez donc pas besoin maintenant?

— Non, nous sommes sur un plan normal; si nous étions dans une allée de parc, nous relèverions un peu l'objectif, afin de corriger la tendance des lignes verticales à se rejoindre par le sommet, ce qui a toujours lieu sur un cliché.

— Ah! c'est vrai... j'ai vu des photographies où des maisons semblaient se saluer avec affectation : c'était d'un effet plus bizarre que gracieux.

— C'est au point, voulez-vous voir?

— Dieu que c'est joli! quel effet! Si l'on pouvait fixer cela, quelle couleur!

— Ce serait trop beau. Donnez-moi un châssis; vous voyez, je bouche l'objectif, j'ouvre le châssis, j'attends que la chambre ne bouge plus et j'enlève l'obturateur. Une!.. deux!.. C'est fait, je ferme le châssis.

— C'est déjà fait!

— Oui, je ne vous ai pas dit que ces plaques sont très sensibles; ce sont des plaques au gélatinobromure. Nous allons prendre encore un cliché. — Pour ne pas me tromper, vous voyez

que je pousse cette petite targette et que je découvre le mot *posé* qui se trouve gravé sur le côté du châssis que je viens d'employer.

— C'est prudent et ingénieux. Vous faites l'autre cliché?

— Oui... le voilà fait. Vous auriez dû prendre votre boîte et une toile, vous auriez pu faire une étude.

— C'est vrai, mais j'ai pensé que vous me prendriez tout mon temps pour m'indiquer l'opération photographique. Je vois qu'avec votre Manuel et ce que vous me montrez je serai bientôt aussi habile que vous. Je viendrai avec mon chevalet demain matin; quelques tons bien étudiés me suffiront.

III.

Procédés employés pour obtenir des vues du ciel.

Mais voyez donc ce ciel, quels beaux nuages!

— Les prenons-nous ?

— Oui, mais dépêchez-vous, ils se déforment si vite.

— Je suis prêt, je mets au point, j'ai soin de diaphragmer très fort mon objectif, et, de plus, vous voyez que j'emploie un obturateur automatique. J'ouvre le châssis $\frac{1}{10}$ de seconde... C'est fait.

— C'est plus qu'instantané cela.

— Je vais en faire un autre et je poserai encore moins : j'ai peur d'avoir trop posé; vous remarquez quelle différence de temps de pose entre le ciel et le paysage; mais voilà que le ciel a changé, il n'est plus si beau. Voulez-vous que

nous attendions un peu? Je n'ouvrirai que lorsque vous me le direz.

— C'est cela, attendons un peu ces nuages qui viennent là-bas. Dites-moi, comment ferez-vous le tirage de ces clichés-là, puisque vous avez relevé l'appareil pour avoir plus de ciel que de paysage? Dans tous les cas, vous avez posé si peu de temps que le paysage n'est certainement pas venu.

— Voilà ce que je ferai : sur le cliché paysage, je tirerai une épreuve en plein. Sans fixer cette épreuve, je découperai très minutieusement le ciel et j'appliquerai bien exactement cette partie du positif sur la partie correspondante du cliché.

Si je tire avec ce cliché, dont la partie ciel est cachée, une seconde épreuve, j'obtiendrai la venue du paysage seul : toute la partie ciel sera absolument blanche, le papier n'ayant pas été impressionné dans cette partie.

— Parfaitement, je comprends : vous ferez l'opération inverse sur le cliché ciel que vous allez faire, et vous impressionnerez avec ce cliché les épreuves positives précédentes, dont la

partie paysage sera mise à l'abri de la lumière par la partie paysage appliquée sur le cliché ciel.

Le ciel est bien beau maintenant ; si vous ouvriez.

— C'est fait.

Voilà, ami lecteur, comment j'entends faire un paysage. Pensez-vous que ce soit le bon moyen ? Nous allons donc plier bagage et, après le déjeuner, nous nous occuperons d'architecture avec l'église de Brou (extérieur et intérieur)

Notre retour nous permet de constater qu'à onze heures, à l'endroit où la rivière fait un coude vers le couchant, les ombres portées s'accusent courtes et très intenses, et donnent un aspect de plein soleil très accentué ; nous en prenons note, nous y reviendrons.

IV.

Photographie des monuments. Correction des déformations qui ont lieu dans les objets trop près de l'objectif.

L'heure approche, et il faut nous rendre à l'église de Brou ; nous reprendrons de nouveau notre bagage photographique et nous aurons soin de nous munir d'un objectif aplanétique pour les vues intérieures ([1]).

Je pressens une interrogation de mon ami Georges, et je vais moi-même au-devant de ses questions.

A quoi pensez-vous donc, Georges? Voilà une demi-heure que nous marchons, vous êtes muet comme une carpe?

— Je me forgeais une félicité, je vous l'avoue.

([1]) Consultez le Traité de Van Monckhoven.

Cette abbaye de Brou me fait passer en revue tous les types de moines de Frappa et autres, et je pensais que, si nous pouvions en photographier quelques-uns, soit en groupe, soit individuellement, ce serait une bonne aubaine.

— C'est un cloître, je crois, et il nous faut une permission qui nous retardera.

— Un cloître, c'est possible ; mais ce sont des hommes et, comme l'accès de leur demeure n'est interdit qu'aux femmes, je présume que les portes du monastère s'ouvriront à deux artistes bien pensants.

— Nous essayerons. J'ai bien fait d'emporter un instrument à portrait.

— Oh! de grâce! tâchons de ne pas faire des portraits de famille. J'aimerais mieux que vous les prissiez à leur insu.

— C'est un rêve, mon ami, de photographier quelqu'un à son insu ; dans un intérieur toute la rapidité du gélatinobromure ne nous sauverait pas. Cela ne serait rien encore, mais il faut compter avec la mise au point de l'objectif à portrait qui n'est exacte qu'en un point déterminé. Ah ! si nous rencontrions, retirés du

monde, Coquelin aîné ou Cadet, Mounet-Sully ou Brasseur, nous pourrions leur faire jouer celui qui pose à son insu : votre rêve pourrait se réaliser.

— Allons, nous tâcherons d'en surprendre quelques-uns dans un endroit découvert et nous tenterons un groupe.

— Nous essayerons ce que vous voudrez.

— Nous voici arrivés; il est trois heures, l'heure est bonne; plaçons-nous à une bonne distance : là nous serons bien, le soleil est à notre gauche, tournons-lui un peu l'épaule. Nous sommes dans d'excellentes conditions.

Je mets au point; mais voyez donc!.... Le pied de l'église est dans le coin droit de la glace dépolie, et le clocher penche à gauche jusqu'au milieu de la glace.

— Ah! oui, les salutations des maisons. — Mais comment faire ?

— Notre objectif, malgré ses qualités, ne peut éviter ce défaut, nous sommes trop près et pas assez haut. Mais, puisque nous ne pouvons élever un échafaudage, allons dans cette maison qui est derrière nous; nous verrons plus petit, mais,

en montant au premier ou au besoin sur le toit, nous éviterons cette déformation.

— Vous remonterez l'objectif aussi?

— Certainement.

Nous sommes installés.

— Je remets au point. Regardez.

— C'est parfait, les verticales sont exactes.

— Je vais faire un ou deux clichés, et nous demanderons après l'autorisation de prendre des vues de l'intérieur.

V.

Vues prises à l'intérieur d'un monument. Temps de pose considérable nécessité par la coloration de la lumière.

Pour exécuter des vues intérieures, nous emploierons autant que possible un instrument aplanétique ; nous gagnerons en rapidité sur le rectiligne, ce qui est d'autant plus avantageux que dans bien des cas le temps de pose devra être assez long.

Nous sommes dans la chapelle : nous voulons prendre la vue du chœur, nous ne nous mettrons pas en face. Le soleil frappe en ce moment sur les vitraux de gauche ; la nef est traversée par des rayons multicolores ; évitons-les, si cela est possible.

Justement, la chaire est à gauche, au-dessous des vitraux ensoleillés ; profitons-en, et plaçons

notre appareil sur la chaire : c'est un échafaudage tout trouvé.

— Si nous n'avions pas eu la chaire, comment aurions-nous fait ?

— Nous serions montés aux orgues, qui se trouvent précisément à mi-hauteur. Ce serait encore un bon endroit, en nous plaçant dans le coin gauche de la galerie.

— Vous ne voudriez pas prendre le point de vue étant sur le sol ?

— Non, et toujours pour la même raison ; si haut que je soulève mon objectif, les parties supérieures des colonnettes inclineraient vers le centre de la glace.

— Eh bien, montons en chaire.

— Vous voyez, la mise au point est rationnelle : nous n'avons pas de déformation.

— Mais je vois bien peu de chose : c'est très sombre.

— En effet, nous sommes loin de l'intensité de la lumière extérieure ; nous poserons un temps assez long.

— Combien de temps pensez-vous ?

— De deux à trois heures !...

— Comment! Mais toute cette partie de droite est cependant bien lumineuse.

— Certainement, mais vous ne pensez pas à la couleur de cette lumière: le soleil traverse des vitraux rouges, verts et jaunes; il n'y a guère que la lumière traversant les blancs, les bleus ou les violets qui nous soit favorable, et malheureusement elle pénètre en petite quantité.

— Alors, si nous avons ce temps à attendre, nous pouvons laisser poser, et aller visiter les galeries.

— Je suis de cet avis; allons. Nous profiterons de ce loisir pour causer un peu collodion; vous pensez bien qu'une plaque au procédé humide aurait le temps de sécher pendant un temps de pose si long, car il nous faudrait poser non pas deux heures, mais bien une journée.

— Qu'arriverait-il? je n'y vois qu'une perte de temps.

— Oh! plus que cela: la plaque au collodion ne conserve ses qualités que pendant un temps assez court; il se forme, lorsqu'elle sèche, des réductions d'argent, c'est-à-dire que l'évaporation du liquide laisse un résidu métallique

d'argent qui forme autant de taches sur la surface du cliché; dès lors, si la plaque sèche complètement, tout l'argent est réduit, et non seulement on a perdu son temps, mais on n'a rien obtenu.

VI.

De l'impossibilité d'employer le collodion sec pour les poses prolongeé. Reproduction des tableaux par la photographie; procédé de M. Vidal.

J'ai entendu parler de collodion sec; les plaques, une fois sensibilisées et préparées au tannin, peuvent servir une fois sèches?

— Oh! c'est le vieux jeu cela; les résultats étaient toujours problématiques, le temps de pose toujours aussi long, sinon plus. Nadar em ployait dans ce cas le secours de la lumière artificielle; vous vous imaginez le résultat : de vraies photographies de clairs de lune.

— Dans ces cas-là, je le comprends, le procédé au gélatinobromure seul peut être employé.

— Oh! absolument.

— Et pour les reproductions de tableaux?

— C'est la même chose; et tenez, supposez que nous désirions reproduire celui que vous admirez en ce moment; c'est le Christ chassant les marchands du temple.

— Cela me semble bien facile.

— Moins que vous ne le croyez : d'abord il nous faudrait le dépendre et le porter en bonne lumière. Nous le placerions bien en face de l'objectif, parallèlement à la planchette qui le supporte; pour y arriver, nous nous assurerions d'abord de la verticalité de cette planchette et du tableau; puis, à l'aide d'une cordelette dont nous tiendrions une extrémité appliquée au centre du verre extérieur de l'objectif, nous déplacerions le tableau, tout en le laissant vertical, de telle sorte que la distance des quatre coins du tableau au centre de l'objectif soit la même.

— Vous emploieriez quel instrument?

— Dans ce cas, nous prendrions un objectif dit à verre simple.

— Le temps de pose serait-il encore long?

---

(1) Voir le Traité de Van Monckhoven.

car je vois que les ombres, les fonds, sont très vigoureux ; en outre, les vêtements sont de couleurs rouges ou jaunes.

— En effet, les rouges ou les jaunes viendront difficilement. En pleine lumière, nous poserions environ une minute.

— Mais alors les parties claires auront à souffrir de l'excès de pose ?

— Oui, mais on peut atténuer cet inconvénient : vous savez que le rouge mêlé au bleu produit la couleur violette ; nous pourrons donc placer dans l'objectif, à la place où se trouve le diaphragme, un verre bleu qui transformerait les rayons rouges en rayons violets.

— Mais alors les visages deviendraient verts, et c'est une mauvaise couleur pour la photographie.

— Parfaitement ; mais, pendant que les parties rouges, devenues violettes, et les autres couleurs sombres, rendues tant soit peu photogéniques, impressionneront la glace, les parties claires viendront moins vite ou pas du tout : alors, quand nous jugerons les vêtements ainsi transformés suffisamment venus, nous retirerons

le verre bleu, et un temps de pose assez court nous permettra d'obtenir les parties que nous aurons retardées.

— En effet, c'est une opération très ingénieuse.

— Et très pratique. M. Léon Vidal l'a appliquée le premier, lors de ses recherches sur la reproduction des couleurs.

VII.

Disposition d'un groupe nombreux. Photographie d'un coucher de soleil.

Voici la Communauté; si nous voulions la prendre en groupe, comment ferions-nous?

— Nous emploierions un objectif dit instrument à groupe ([1]).

— Vous aligneriez tout ce monde pêle-mêle, à leur guise?

— Peut-être, avec un instrument à paysage. Mais, dans le cas actuel, dans cette cour dont le soleil éclaire la moitié, voici ce que nous ferions.

Nous nous placerions de façon à avoir le soleil à notre gauche : il se trouverait derrière ce corps

---

([1]) Consultez le Traité de Van Monckhoven.

de bâtiment dont l'ombre se projette jusqu'au milieu de la cour. L'axe de l'objectif serait donc placé perpendiculairement aux rayons lumineux et parallèlement à la façade de ce bâtiment.

Nous placerions le groupe en face de nous, toujours dans l'ombre de la maison.

Nous aurions soin, pour atténuer la réverbération de la partie éclairée du sol, de la faire arroser, ce qui la foncera.

Le groupe se disposera en demi-lune, de façon que le centre du groupe et ses deux extrémités soient à égale distance du foyer de l'objectif.

Cela fait, la mise au point sera très exacte; nous la compléterons au besoin par l'intermédiaire d'un diaphragme moyen, et, après trois ou quatre secondes de pose, nous pourrons obtenir un excellent cliché.

Notre vue de la chapelle doit être assez posée; nous pouvons l'arrêter, et si, dans le trajet du retour, le coucher du soleil nous tente, nous pourrons le photographier.

En supposant que notre intention soit de photographier un soleil couchant, j'entends le soleil lui-même, entouré bien entendu de nuages in-

candescents, nous pourrions appliquer l'interposition des verres de couleur.

Par exemple, si l'heure n'est pas assez avancée et que la lumière soit trop vive, l'interposition d'un verre jaune nous permettra l'opération.

Dans le cas contraire, l'heure étant avancée, les tons du ciel étant rouges et jaune foncé, nous pourrons avec avantage interposer un verre bleu, aussi bien pour ce qui concerne le ciel que le paysage.

La meilleure position à prendre, toutefois, sera, pour laisser tout l'intérêt au paysage, de nous placer de façon que la plus grande intensité lumineuse soit en dehors et sur la droite de notre glace dépolie.

VIII.

Photographie instantanée.

Regardez donc : voici une charrette traînée par deux bœufs ; si nous pouvions faire un instantané.

— Nous pouvons le faire, la lumière est encore bonne ; elle vient de notre droite, les ombres se profileront à gauche : ce sera d'un bon effet. Nous sommes sur la route, portons-nous un peu sur le talus de droite. Nous pouvons employer le rectiligne.

— Comment, vous mettez déjà au point ! La charrette ne sera pas devant nous avant cinq minutes.

— Je regarde sur ma glace dépolie quelle est la portion de la route qui en occupe le champ : mon instrument rectiligne me donne le point

avec latitude. Mettez-vous, je vous prie, en face de l'appareil, sur le chemin ; là, portez-vous à votre gauche, marchez toujours, je vous arrêterai...., là. C'est toujours net, voulez-vous marquer la place où vous êtes; placez-y cette branche morte qui est près de vous... Parfaitement. Maintenant, retournez sur vos pas, et marchez à droite, je vous arrêterai; encore!... là, c'est bien; veuillez, je vous prie, marquer votre place, mettez-y cette grosse pierre. Voilà qui est bien.

— Je comprends; tout le champ de la glace dépolie est au point, il embrasse l'espace compris entre la branche morte et la grosse pierre; c'est plus de plan qu'il n'en faut pour contenir la charrette. Quand celle-ci, qui s'approche, sera bien en direction, vous la prendrez au passage.

— Exactement comme vous dites. J'emploierai l'obturateur automatique, et nous nous placerons, comme l'artilleur prêt à faire feu, derrière notre pièce : je veux dire l'appareil.

— Ils vont être là. Attention, nous sommes deux; pour vous donner cette satisfaction et ne

pas vous gêner, je me mets de côté : faites l'opération.

— Combien dois-je poser?

— Oh! le temps d'ouvrir et fermer, le moins possible.

— Voilà qui est fait.

IX.

Tirage des épreuves. Papier salé. Papier albuminé. Tirage aux encres grasses.

La question du tirage des épreuves a une grande influence sur le résultat artistique de la Photographie.

Le tirage sur papier albuminé est plus brillant, mais ne nous éloigne pas du tirage photographique.

Le tirage sur papier salé nous donnera plus de satisfaction : il s'éloigne de l'aspect de la photographie ; le ton en est mat : on peut le faire varier du noir d'imprimerie à la couleur sépia. Le tirage au charbon est encore préférable, mais ce qui réalise en tous points le but, c'est le tirage aux encres grasses.

Il est curieux de constater que, plus les ré-

sultats photographiques s'éloigneront de l'aspect de la photographie, plus le but artistique sera atteint.

Le tirage aux encres grasses donne les magnifiques résultats que vous pouvez constater chez les principaux éditeurs de photographies.

La maison Goupil en offre de remarquables spécimens, et l'édition devient courante.

La Société d'impressions artistiques, créée par M. Léon Vidal, ne laisse subsister aucun doute sur l'application de la Photographie, dans toute espèce de cas de reproduction.

Nous étudierons spécialement les tirages à ce point de vue, qui rentre dans le domaine de l'industrie photographique.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages

I. — La Photographie est-elle un art ? Services que la Photographie rend à la Peinture........ 5

II. — Conditions requises pour obtenir un éclairage rationnel. Photographie des paysages ; choix des sites........................ 10

III. — Procédés employés pour obtenir des vues du ciel................................ 21

IV. — Photographie des monuments. Correction des déformations qui ont lieu dans les objets trop rapprochés de l'objectif.............. 24

V. — Vues prises à l'intérieur d'un monument. Temps de pose considérable nécessité par les colorations de la lumière..................... 28

VI. — De l'impossibilité d'employer le collodion sec pour les poses prolongées. Reproduction des tableaux par la Photographie; procédé de M. Vidal.............................. 32

Pages

VII. — Disposition d'un groupe nombreux. Photographie d'un coucher de soleil................ 36

VIII. — Photographie instantanée.................... 39

IX. — Tirage des épreuves. Papier salé. Papier albuminé. Tirage aux encres grasses........... 42

8146 Paris. — Impr. de GAUTHIER-VILLARS, quai des Augustins, 55